李如春
LI Ru - chun

迈克尔·蒂皮特的核心节奏语汇

——以交响曲的节奏分析为例

内容提要： 本文研究了迈克尔·蒂皮特四部交响曲中的重要节奏形态，分析了具有代表性的核心节奏语汇，其中主要包括：复杂的连音型节奏、跨小节的节奏、非精确的不可逆行节奏、复节奏、布鲁斯与爵士乐节奏以及节奏型重复与变形的技术。这些节奏语汇对于蒂皮特音乐风格特性的形成有基础性的重要作用。

关 键 词： 节奏　蒂皮特　交响曲　20世纪音乐　作曲技术

迈克尔·蒂皮特(Sir Kemp Michael Tippett,1905—1998)作曲技术的研究在国内受到越来越多的关注，也有较多重要的研究成果出现，如，《蒂皮特交响曲中的复调结构研究》、[①]《麦克尔·蒂皮特的早期创作》[②]《蒂佩特〈双弦乐队协奏曲〉创作特点分析》[③]以及《两极化的对比与“静”、“动”交替的扩展——蒂皮特〈第三交响曲〉的曲式结构分析》[④]等，但整体上研究程度还不够深入。蒂皮特的节奏语言极富个性与表现力，是他作曲技术与创作风格中的重要组成部分，也为20世纪节奏技术的进一步发展做出了很多独特的贡献，音乐学家伊安·肯普(Ian Kemp)称“他(蒂皮特)创造性的特点直接来源于节奏。”“它(蒂皮特的节奏)对20世纪音乐主要潮流的贡献很大”。[⑤]蒂皮特在节奏方面的贡献不亚于斯特拉文斯基、艾夫斯、梅西安和卡特等重视节奏领域实验的作曲家。然而国内迄今尚未发现这一领域的学术研究文献。

蒂皮特的节奏写作主要基于自己的艺术感觉，而非系统的理论或理性的计算，他把受到的影响根据自己的直觉融合在一起。首先，其节奏写作技术主要受到三百多年前音乐的影响：他的单声部节奏“最初的源头可以追溯到伊丽莎白、雅各宾时代的音乐——特别是器乐幻想曲中那些暗

---

① 李如春：《蒂皮特交响曲中的复调结构研究》，《天津音乐学院学报》，2007年第3期。

② 毕明辉：《背靠传统 自成新声—麦克尔·蒂皮特的早期创作》，《音乐研究》，2007年第2期。

③ 何清涛：《蒂佩特〈双弦乐队协奏曲〉创作特点分析》，《星海音乐学院学报》，2006年第3期。

④ 李如春：《两极化的对比与“静”、“动”交替的扩展——蒂皮特〈第三交响曲〉的曲式结构分析》，《天津音乐学院学报》，2009年第3期。

⑤ Ian Kemp. *Tippett The Composer And His Music*. Londond: Eulenburg, New York: Booksa Capo Press. 1984. P. 97.

收稿日期：2012-10-11　**中图分类号：**J614

文献标识码：A　**文章编号：**1008-2530(2012)04-0035-07

作者简介：李如春(1974-)，男，博士，“泰山学者”特聘教授研究团队核心成员，中央音乐学院音乐学研究所研究员，山东艺术学院音乐研究所副教授(山东 济南，250014)。

基金项目：此文为“泰山学者”建设工程专项经费资助，2012年度山东艺术科学重点课题(2012233)阶段成果。

万方数据

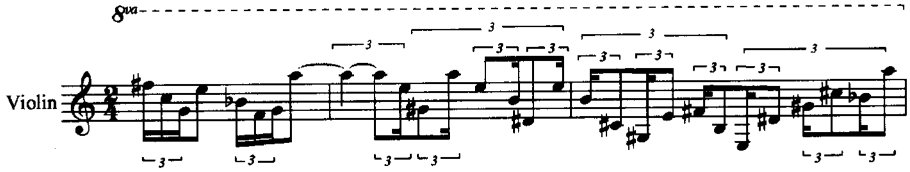
中打破常规节拍感觉的节奏”。[⑥]其次，蒂皮特认为普塞尔的声乐作品十分符合英国语言的韵律，并从中学习到许多宝贵的经验。在普塞尔等英国作曲家的影响下，“蒂皮特的节奏是扎根于英国语言之中的”。[⑦]第三，蒂皮特的节奏语言中还有来自斯特拉文斯基、巴托克、梅西安等同时代作曲家的影响。蒂皮特音乐中粗犷的节奏、不规则的重音很容易让人想到斯特拉文斯基、巴托克等人音乐中类似的情况。最后必须提及的是，布鲁斯音乐与爵士乐中的节奏特点对蒂皮特的节奏写作有重要影响。[⑧]

本文以蒂皮特最具代表性的大型作品——四部《交响曲》的重要片段的节奏分析为基础，研究蒂皮特节奏写作的技术要点。着重从复杂的连音型节奏、跨小节的节奏、非精确的不可逆行节奏、复节奏、布鲁斯与爵士乐节奏以及节奏型重复与变形的技术等几个方面进行分析与讨论。

一、复杂的连音型节奏

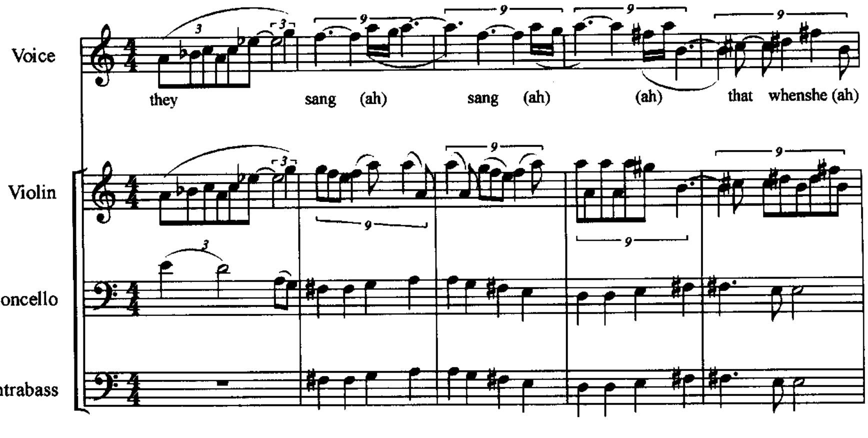
蒂皮特十分喜爱连音型的节奏，他在连音节奏的使用上有着复杂而又细腻的技术，虽然这种节奏形态有时显得过于繁缛，但在更多的情况下他依靠多连音型节奏取得了良好的艺术效果，使其成为自己音乐创作中重要的节奏语汇。在《第四交响曲》中可以看到繁杂的连音型节奏。如下例《第四交响曲》标号 33(Fig. 33，下同)处弦乐的节奏中，三连音形成了套叠的关系，象第 2、3 小节显示的那样，三连音套叠产生了独特的节奏时值。

例 1《第四交响曲》标号 33 处



下例是《第三交响曲》标号 242 处的声乐与小提琴声部的旋律片段，从第二小节开始在 9 连音的基础下划分节奏，与偶数拍子不可整除的关系使得节奏形态十分新颖。另外，9 连音的节奏纵向上又同大提琴与贝司声部的常规节奏对比，强化了两者的矛盾。

例 2《第三交响曲》标号 242 处



二、跨小节的节奏

在 20 世纪音乐中，跨小节的节奏十分常见。如巴托克、查里斯・艾夫斯与斯托克豪森等作曲家的许多作品中都使用了这种节奏技法。但蒂皮特的此类技法更多是受到英国早期音乐的影

---

⑥ 同⑤，P. 116.

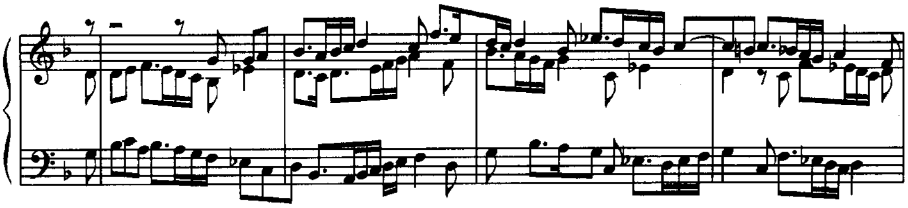
⑦ 同⑤，P. 117.

⑧ Otto Karolyi. *Modern British Music：The Second British Musical Renaissance——From Elgar to P. Maxwell Davies*. London and Toronto：Associated University Presses，1994，P. 92.

万方数据

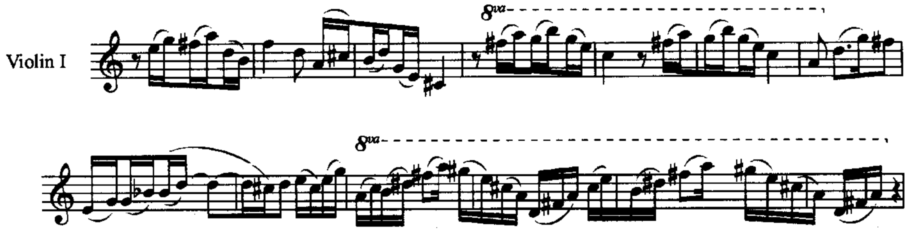
响。英国早期器乐幻想曲的音型会连续破坏固定节拍重音的感觉。下面的例子是吉布森的《9首三部幻想曲》之二（No. 2 of Nine Fantasies of Three Parts，1620）的片断，[9]通过这个例子可以看到300多年前的英国作曲家是如何打破正常节拍重音循环的：

例3《9首三部幻想曲》之二



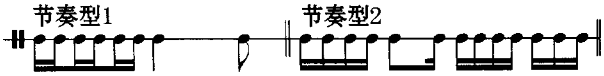
蒂皮特继承了英国早期音乐的节奏写作传统，在创作中大量使用这类手法，使之成为他最重要的节奏语言和音乐风格的重要组成部分。如《第二交响曲》标号37处，节奏型与节拍的矛盾打破了正常节拍重音循环，形成多处跨小节的节奏，其手法与吉布森的例子十分相似：

例4－1《第二交响曲》标号37处



这段旋律听起来节奏上十分活跃多变，分析可以发现其实内部只有两个节奏型。

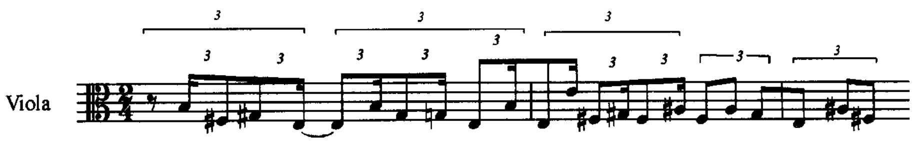
例4－2《第二交响曲》标号37处的节奏型



节奏型有自身的重音规律，但其所处节拍位置的不同引起了正常节拍重音的变化，所以给听觉带来新颖的效果。

《第四交响曲》标号6处中提琴声部的节奏划分本身比较特殊，使用了三连音的套叠方式，而跨小节节奏的出现让节奏的个性特点更为突出：

例5《第四交响曲》的标号6处



跨小节的节奏形态具有较为强烈的不稳定感与冲击力，影响了正常的节拍感觉，产生了离异的节拍。

三、非精确的不可逆行节奏

梅西安在《我的音乐语言》一书中提到"不可逆行节奏"（Rythmes non rétrogradables）的技巧，指的是节奏型"无论是由右往左读谱，或是由左往右读谱，它们的时值次序都将保持同一。"[10]"不可逆行节奏"实质是有一个中心时值（valeur centrale commune）的对称节奏。如例7，中间的四分音符加一个十六分音符是中心时值，A与B倒影对称。这种不可逆行节奏严格对称，往往是

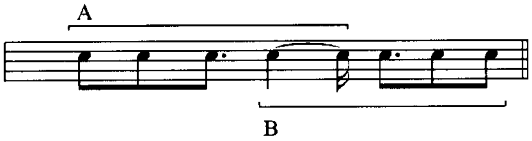
⑨ 同④，P. 116.

⑩ 梅西安（Olivier Messiaen）：《我的音乐语言的技巧》（*Technique De Monlangage Musical*），连宪升译，中国音乐书房，1992年版，第17页。

万方数据

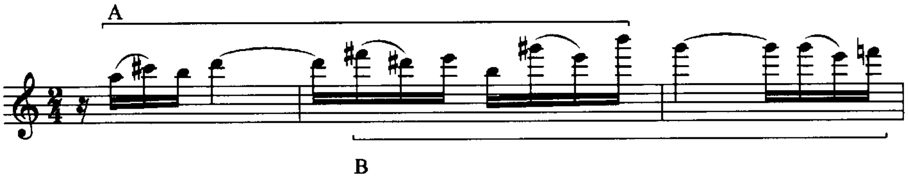
理性化的设计。

例 6 不可逆行节奏示意图



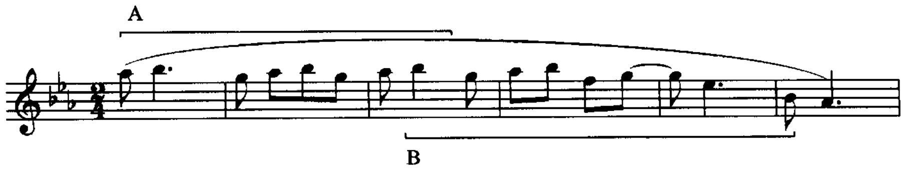
蒂皮特在《第二交响曲》第一乐章标号 25 处的旋律中采用了不可逆行节奏，第二小节后 7 个 16 分音符可以看作中心时值：

例 7《第二交响曲》第一乐章标号 25 处



实践中蒂皮特使用类似的不可逆行节奏更为感性、自由，往往使用非精确的不可逆行节奏。如在《第二交响曲》第一乐章副部主题中他使用了非精确的不可逆行节奏：

例 8《第二交响曲》第一乐章副部主题



方括号内的节奏型 A 与节奏型 B 的逆行形式基本对称，但个别音的时值并不对等，构成非精确的不可逆行节奏。

蒂皮特很少大范围地使用这种节奏技术，往往是在小的环境中片段地使用它。多声部的情况下也往往只在一个或部分声部使用这种技法，这与他感性的、直觉性的音乐语言是分不开的。

四、复节奏

蒂皮特在音乐创作中常常运用复节奏(Polyrhythm)的节奏语汇。复节奏也被称为"多重节奏",[11]它在声部间形成重音交错的节奏交织关系，带来紧张激烈的音乐效果。蒂皮特常把复节奏作为形成音乐动力的手段，并称之为"各声部独立的牧歌风"。[12]明显是受到英国古老牧歌节奏的影响。

牧歌于 1580 年代在英格兰大量出现，等到尼古拉·扬于 1597 年出版了第二部《跨阿尔卑斯山的音乐》时，英国牧歌已经完全确立起来并处于旺盛时期。著名的牧歌作曲家包括伯德和他的学生莫利、威尔克斯以及威尔比等人，比如威尔克斯的作品《当维斯塔从拉特莫斯山上下来时》有令人眼花缭乱的对位，声部之间的节奏互相交织。[13]

下例是《第二交响曲》第一乐章标号 8 的片段，各个声部节奏独立，运用了三种主要节奏形态形成复节奏，颇具英国早期牧歌音乐的节奏风格。

---

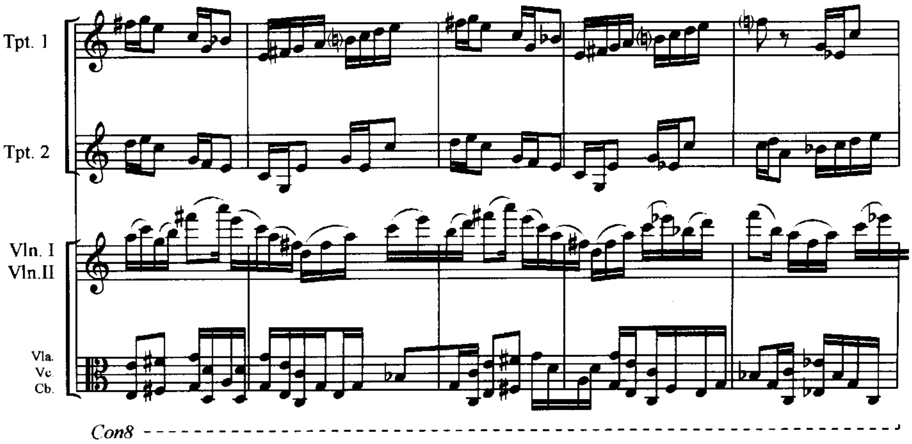
⑪ 姚恒璐:《当代音乐作品中的特殊节奏形态》,《中央音乐学院学报》,2000 年第 4 期。

⑫ 彼得·斯·汉森(Peter S. Hansen):《二十世纪音乐概论》[下](*An Introduction To Twentieth Century Music*),孟宪福译,人民音乐出版社,1986 年版,第 169 页。

⑬ 〔英〕杰拉尔德·亚伯拉罕(Gerald Abraham):《简明牛津音乐史》(*The Concise Oxford History of Music*),顾犇译,上海音乐出版社,1999 年版,第 309—313 页。

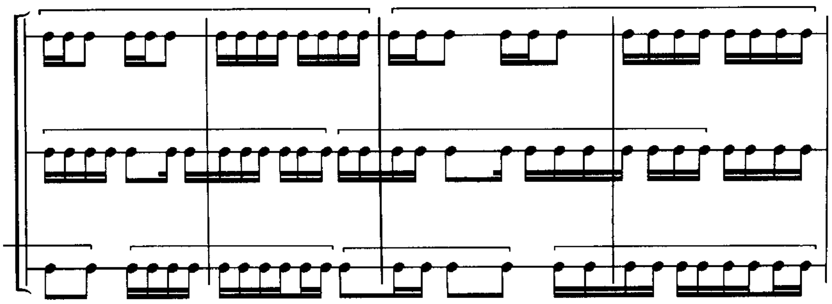
万方数据

例 9—1《第二交响曲》第一乐章



通过节奏图式可以清晰地看到三个对位声部节奏交织的关系(上方两个声部节拍重音循环一致,节奏基本一致,合成一个节奏层分析)。

例 9—2《第二交响曲》第一乐章的节奏图示

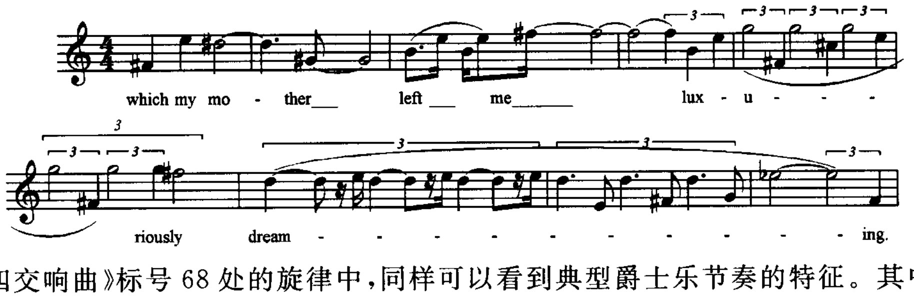


五、布鲁斯与爵士乐节奏

蒂皮特十分喜爱布鲁斯音乐,也乐于承认受到了爵士乐节奏的影响。在 30 年代早期,他经常聆听 B·史密斯(Bessie Smith)1925 年《圣·路易斯布鲁斯》(St Louis Blues)的录音,并常常演奏爵士风格的音乐。他在布鲁斯与爵士乐的节奏中发现了新颖和活力。[14]在创作《第三交响曲》前,他已经尝试在歌剧《烦恼园》中写作布鲁斯风格的音乐。

布鲁斯与爵士乐节奏的一个重要特征是切分,切分的使用可以把动力性的力量放置在弱拍,而不是强拍,从而产生节奏推动力。《第三交响曲》中声乐部分使用了典型的布鲁斯节奏,带有各种形式的切分和连音型节奏。

例 10《第三交响曲》标号 208 的声乐部分

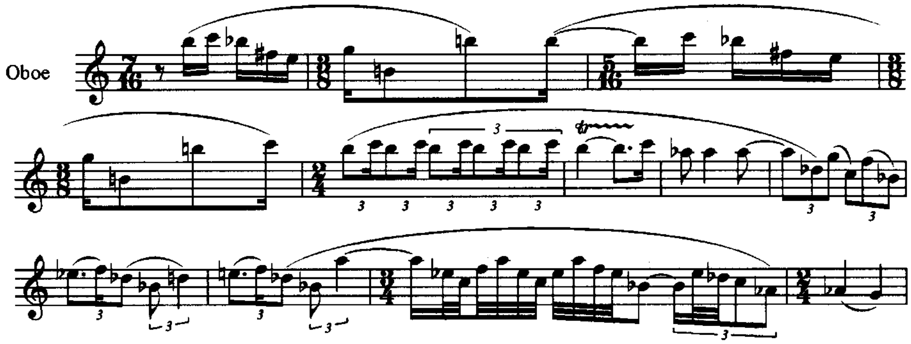


在《第四交响曲》标号 68 处的旋律中,同样可以看到典型爵士乐节奏的特征。其中连续的切分、三连音以及带有附点节奏的三连音节奏形成了随意、即兴的风格,有明显的爵士乐节奏味道。

⑭ M. Tippett: Those Twentieth—Century Blues — an Autobiography. London: Hutchinson, 1991, P. 11.

万方数据

例 11《第四交响曲》标号 68 处

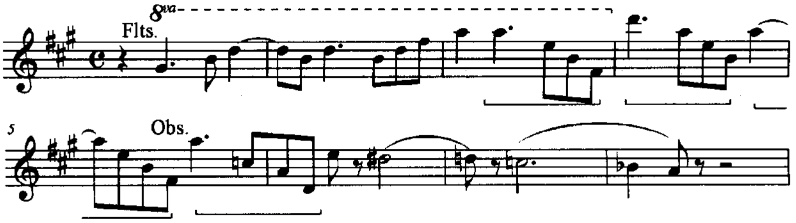


六、节奏型重复与变形技术

蒂皮特在重复使用节奏型的时候,往往会调整节奏型所在的节拍位置,打破重音规律的变化,产生节奏的冲击力。

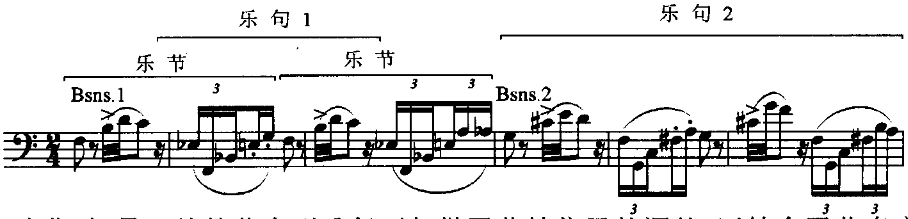
在《第一交响曲》中,蒂皮特已经充分显示了对这种节奏重复方式的喜爱。下例是《第一交响曲》第一乐章的主部主题,如方括号所示,节奏型重复时每次出现的节拍位置都不相同,四次出现用尽了 4/4 拍子的四个拍位。

例 12《第一交响曲》第一乐章的主部主题



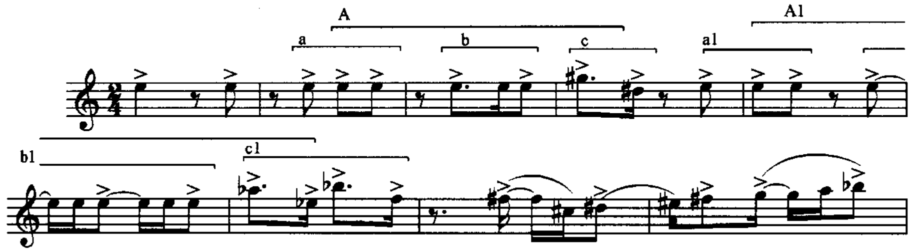
节奏型的重复方式会影响旋律的结构,如《第四交响曲》第三乐章谐谑曲主题核心占有一小节半的规模,变化重复时从弱拍(第二小节第二拍叠入进入)开始,因此构成了 3 小节的非方整结构,节奏形成的自身律动与紧张度迫使常规的结构规模紧缩。节奏的变化使得音乐结构连续叠入,环环相扣,增加了音乐的连贯性与谐谑性。

例 13《第四交响曲》第三乐章谐谑曲主题



《第三交响曲》标号 3 处的节奏型重复不仅做了节拍位置的调整,还结合了节奏变形的技巧。如下面分析中看到的:节奏型 A1 重复节奏型 A 的过程中,内部的 a1、b1 出现的位置比原来的 a、b 提前一拍,b1、c1 则较原来的规模扩大了一倍。

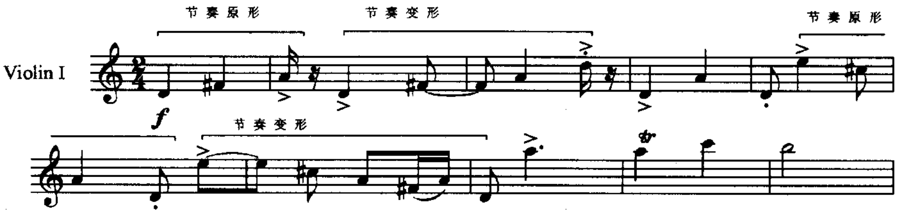
例 14《第三交响曲》标号 3 处



万方数据

下例是《第二交响曲》第一乐章标号 4 处的弦乐声部,谱例中第一小节的核心动机在强拍强位呈示,而反复时却拖后了半拍,从弱位出现并加以引申。第五小节下行的材料以切分重音开始,变化反复的材料却提前一拍闯入,同时进行了节奏变形。

例 15《第二交响曲》第一乐章标号 4 处



这一部分的音高材料比较寻常,但由于节奏的调整,既压缩了结构,又产生切分重音,打破了心理预期,将听觉注意力吸引到节奏方面,用平凡的音高材料创造出了多彩的听觉感受。

结语

通过以上的节奏分析可以看到,蒂皮特在音乐创作中使用的核心节奏语汇包括多样的连音型节奏、跨小节的节奏、非精确的不可逆行节奏、复节奏、布鲁斯与爵士乐节奏以及节奏型重复与变形技术。特色的节奏写作技术是蒂皮特音乐风格的重要组成部分。某些特性节奏语汇(如跨小节的节奏、节奏型重复时的节拍位置变化)的使用影响了其它音乐要素甚至是音乐结构的形成。

伊安·肯普曾谈到:“蒂皮特的节奏是活跃明快的,节奏能量是自然的、性格是谨慎的。象斯特拉文斯基那样,它们不引导音乐形式上的新概念,只是使旧的形式获得新生,它们不够激进但在某些方式上也更有试验性。”⑮

蒂皮特的节奏写作中固然有理性的成分,但并不受理性的严格控制,也没有系统的理论支持,更多地还是取决于他的艺术直觉与感性经验。他在节奏写作上强调节奏与其它音乐要素以及艺术表现的统一。他利用了许多早期或现有的节奏形式,将之进一步发展变化,融合各种个性化的节奏语汇,使之成为具有强烈个人色彩的节奏语言。

[责任编辑:吴晓丹]

---

⑮ 同⑤,P. 98.

(上接第 27 页)

[6] 任光宣:《俄罗斯文化十五讲》,北京大学出版社,2007 年版。
[7] 林华:《苏联现代音乐主潮派的创作理论及实践》(上、下),《音乐艺术》,1988 年第 4 期,1989 年第 1 期。
[8] 陈铭志:《对复调思维的思维》,《中国音乐学》,1989 年第 2 期。
[9] 林华:《复调音乐的复兴》,《音乐艺术》,1985 年第 1 期。
[10] 徐孟东:《多元风格复合的现代帕萨卡利亚管弦乐织体形态》,《中央音乐学院学报》,2001 年第 2 期。
[11] [苏]卡加里茨卡娅:《自己评论自己——和阿尔弗雷德.施尼特凯的谈话》, 李应华译,《人民音乐》,1989 年第 4 期。
[12] [苏]尤里耶夫娜:《刻意求新的作曲家——阿尔弗雷德.施尼特凯》, 钱亦平译,《音乐爱好者》,1992 年第 3 期。
[13] 洪模:《施尼特凯谈音乐》(上、下),《人民音乐》,1995 年第 3、4 期。
[14] 王球:《论施尼特凯多风格复调思维》,《黄钟》,2008 年第 2 期。
[15] 马玉峰:《施尼特凯〈第二弦乐四重奏〉节奏形态分析》,《天津音乐学院学报》,2005 年第 2 期。
[16] 范哲明:《理性与非理性——施尼特凯〈第四弦乐四重奏〉风格特征与音高组织思维之剖视》,《乐府新声》,2010 年第 1 期。
[17] 杜咏:《施尼特凯〈第一弦乐四重奏〉的创作技法分析》,《中央音乐学院学报》,2010 年第 1 期。

[责任编辑:吴晓丹]

万方数据